



JYVÄSKYLÄN
AMMATTIKORKEAKOULU

Kilpailemisesta saatava oppi

Musiikkikilpailuilmion tarkastelu valtakunnallisella
ja yksilöllisellä tasolla

Anton Ylikallio

Opinnäytetyö
Tammikuu 2013

Musiikin koulutusohjelma
Kulttuuriala



JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULU
JAMK UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES



OPINNÄYTETYÖN KUVAILULEHTI

Tekijä(t) YLIKALLIO, Anton	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 8.1.2013
	Sivumäärä 16	Julkaisun kieli suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty (X)
Työn nimi Kilpailemisesta saatava oppi – Musiikkikilpailuilmion tarkastelu valtakunnallisella ja yksilöllisellä tasolla		
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma. Kulttuuriala		
Työn ohjaaja(t) SOISAARI, Merja		
Toimeksiantaja(t)		
<p>Tiivistelmä</p> <p>Musiikkikilpailut ovat oleellinen osa jokaisen kunnianhimoisen soitonopiskelijan arkea. Pohdiskelen miten näin on päässyt käymään esitellen myös kilpailuilmion hyöty- ja haittapuolia. Suomessa järjestettävistä pianokilpailuista esittelen kolme tärkeintä, eli Oulun Madetoja-, Jyväskylän Hannikainen-, sekä Helsingin Maj Lind -pianokilpailut. Tämän jälkeen kuvailen osallistumistani vuoden 2010 Ilmari Hannikainen -pianokilpailuun kuvaillen tunnelmiani kilpailjen ajalta erä erältä. Teen yksityiskohtaisen analyysin DVD-tallenteena työhön liitetyn finaalisesitykseni ansioista ja puutteista, minkä yhteydessä myös tutkin esiintymisen ja soitonopiskelun haasteita.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Musiikkikilpailut, soittaminen, esiintyminen		
Muut tiedot		



DESCRIPTION

Author(s) Ylikallio, Anton	Type of publication Bachelor's Thesis	Date 08012013
	Pages 16	Language Finnish
		Permission for web publication (X)
Title Competing as a learning experience – An enquiry into music competitions and their impact on an aspiring instrumentalist		
Degree Programme Degree Programme in Music		
Tutor(s) SOISAAARI, Merja		
Assigned by		
<p>Abstract</p> <p>Participating in music competitions has got to have a significant impact on the life of virtually every aspiring instrumentalist. In this thesis I elaborate on the pros and cons of this state of affairs. I present the top three Finnish Piano Competitions, namely the Madetoja-, Hannikainen- and Maj Lind Piano Competitions.</p> <p>The remainder consists of a description of my experiences while participating in the 2010 Ilmari Hannikainen Piano Competition. I conclude with a detailed analysis of the worth of my performance of Schumann's Piano Concerto in the Final Round of the Competition, in relation to which I examine the manifold challenges of performing and studying music.</p>		
Keywords		
Miscellaneous		

Sisällys

1. Työni aihe ja tavoitteet.....	1
2. Pianokilpailuista yleensä.....	1
2.1. Miksi järjestetään pianokilpailuja?.....	1
2.2. Kilpailuihin osallistumisen hyviä ja huonoja puolia.....	2
3. Suomen pianokilpailut.....	3
4. Jyväskylän vuoden 2010 Ilmari Hannikainen -pianokilpailu	5
4.1. Ohjelman laatiminen.....	5
4.2. Kilpailuesitys.....	7
4.2.1. Ensimmäinen erä.....	7
4.2.2. Pohdiskelutuokio: Esiintymisestä yleensä.....	8
4.2.3. Toinen erä.....	8
4.2.4. Finaali.....	9
5. Muutama ajatus soiton laadun määrittelemisestä.....	10
5.1. Äänistä fraasi ja fraaseista taitteita.....	10
5.2. ”Et välttämättä soita hyvin vaikka soittaisitkin oikein”.....	11
6. Finaalisuorituksen yksityiskohtainen analyysi.....	12
6.1. Ensimmäinen osa.....	13
6.2. Toinen osa.....	14
6.3. Kolmas osa.....	14
7. Liitteet.....	15
8. Lähteet.....	16

1. Työni aihe ja tavoitteet

Osallistuin 28.2-11.3 2010 käytyyn Ilmari Hannikainen -pianokilpailuun. Kilpailuihin osallistuminen on nykypäivänä hyvässä ja pahassa merkittävä osa pianonsoiton opiskelijan elämää, ja pyrin työssäni selvittämään, miten ja miksi näin on päässyt käymään. Lisäksi esittelen millä tavalla kilpailemisen myönteinen ja kielteinen potentiaali toteutui kohdallani vuoden 2010 Jyväskylän pianokilpailussa, eli minkälaisia etuja ja ilonaiheita osallistumiseni toi tullessaan, sekä minkälaisille riskeille ja huolille jouduin altistamaan itseni päästäkseni nauttimaan kilpailemisen mahdollisista hyvistä puolista.

Näitä asioita ryhdyin selvittämään kertomalla aluksi pianokilpailujen syntyhistoriasta. Tämän jälkeen esittelen Suomessa järjestettävät valtakunnalliset pianokilpailut, jotta Jyväskylän kilpailun merkitys nuorelle Suomalaiselle pianonsoiton opiskelijalle ymmärrettäisiin. Tämän jälkeen kuvailen kokemuksiani kilpailun ajalta ja analysoin soittosuorituksiani, pohdiskellen lisäksi soittajana esiintymistä ja siinä kehittymisen haasteita. Soittosuorituksen arvioinnin lomassa pyrin myös konkretisoimaan luonteeltaan hyvin abstraktin soiton laadun määrittelemisen. (Tämän takana on yritys välttää ansa, johon lukemattomat musiikkikriitikot lankeavat, eli sortuminen ”ei minkään” sanomiseen mahdollisimman prameilevin ja monimutkaisin sanankääntein.) Kiinnitän kilpailusuoritusta arvioidessani erityistä huomiota finaaliesitykseen, jonka DVD-taltiointi on liitteenä.

2. Pianokilpailuista yleensä

2.1. Miksi järjestetään pianokilpailuja?

Pianokilpailut ovat nykyään osa jokaisen pianonsoitonopiskelijan ja -opettajan arkea. Niitä järjestetään vuosittain valtava määrä maailman ympäri ja opiskelija on miltei alinomaa joko valmistautumassa kilpailuun tai toipumassa sen rasituksista. Se, kuinka tärkeäksi kokee kilpailemisen ja kilpailuissa pärjäämisen vaihtelee yksilötasolla, mutta kilpailuilmion vaikutus jokaisen kunnianhimoisen pianonsoitonopiskelijan arkeen on kiistaton.

Pianonsoitossa on aina kilpailtu, mutta 1900-luvun alkupuolelle asti kilpaileminen oli yleensä kahden mestarin epävirallisia kaksintaisteluita, esim. Mozart ja Clementi ottivat mittaa toisistaan 1700-luvulla (Eisen et al.) sekä Liszt ja Thalberg 1800-luvulla (Walker 1983, 232-240). Jopa J.S. Bach – jonka koetaan olleen kaikista muusikoista selvimmin maallisten etujen tavoittelemisen yläpuolella sekä taiteessaan että siviilielämässään – oli vuonna 1717 perimätiedon mukaan

matkustanut Dresdeniin työpaikaltaan Weimarin hovista kilpaillakseen ranskalaista virtuoosia Louis Marchandia vastaan. Saksalaisten lähteiden mukaan tarina päättyi Marchandin jänistämiseen, eikä kilpailua siksi voitu järjestää (Wolff 2001, 180-181). Nykypäivän organisoitu kilpailumalli näki päivän valon 1900-luvun alkupuoliskolla maailmansotien välisenä aikana. Suuret taiteilijat kuten Claudio Arrau, Emil Gilels ja Arturo Bendetti Michelangeli saivat uransa alulle kilpailuvoitoilla näihin aikoihin. Huomattiin, että kansainväliset kilpailut ovat tehokas tapa suodattaa esiin soittajista lahjakkaimmat, joten kilpailuja ryhdyttiin järjestämään enemmän ja lyhyemmin aikavälein.

Kilpailujen järjestäminen ja rahoittaminen on näkyvä tapa tukea taidetta sekä taiteen harrastamista, eikä sponsoroimiseen halukkaista säätiöistä siksi ei ole pulaa. Kilpailun järjestäjät pääsevät sanelemaan säännöt voiden siten kiinnittää kilpailijoiden ja yleisön huomiota johonkin tiettyyn teemaan määräämällä mitä kilpailuissa tulee soittaa. Nykymusiikin paikkaa yleisön ja soittajien tietoisuudessa puolustetaan paljon juuri tällä tavalla, useimmissa nykypäivän kilpailuissa soitatetaan ainakin yksi "moderni" teos osallistujaa kohden. Myös kilpailun järjestävän maan kansallissäveltäjiä tuodaan esille kilpailujen teemoissa, esim. Sibelius -viulukilpailu, Chopin -pianokilpailu jne. Jyväskylän kilpailussa haluttiin huomioda 200 vuotta täyttäneet Schumann ja Chopin määräämällä heidän musiikkiaan soitettavaksi.

2.2. Kilpailuihin osallistumisen hyviä ja huonoja puolia

Koska julkisia esiintymismahdollisuuksia on pianonsoiton opiskelijan maailmassa harvakseltaan, osallistuminen kilpailuihin tuo mahdollisuuden näyttää osaamisensa asiantuntevalle ja usein myös tavallista runsaslukuisemmalle yleisölle. Lisäksi valmistautuminen tulevaan kilpailusuoritukseen tuo rutiininomaiseen päivittäiseen harjoitteluun aimo annoksen määrätietoisuutta. Kilpailemisen hyviin puoliin on myös laskettava, että niissä menestyminen auttaa viemään uraa eteenpäin ja tutustuttaa osallistujaa alansa vaikuttaviin henkilöihin. Täten ei ole yllättävää, että niin moni opiskelija maailman ympäri mielellään kokeilee onneaan kilpailuissa.

Osallistuessaan kilpailuihin on kuitenkin hyväksyttävä muutama niihin liittyvä haittapuoli, joita ilman kilpailemisen edellä mainitut hyötypuolet eivät ole saatavilla. Ensinnäkin kyseessä on julkinen tapahtuma ja kilpailijat asetetaan näytille arvioitavaksi. On selvää, että arvioivan lautakunnan ja yleisön saattaa antaa myönteisen palautteen lisäksi myös moitteita. Viisaiden ihmisten palaute – oli se sitten myönteinen tai kielteinen – on tietenkin useimmin hyödyllistä kuultavaa. Valitettavasti vain myös aiheesta täysin tietämättömät saattavat kilpailuiden yhteydessä innostua lausumaan mielipiteensä muiden kuullen, joko harmittomin tai harmillisin tuloksin.

Julkisesti lausutut mielipiteet eivät myöskään välttämättä ulotu pelkästään pitkälti abstraktiin soiton kuvailemiseen, vaan konkreettisemmat ominaisuudet kuten soittajan olemus, kehonkieli, esiintymisasu voivat ihan yhtä hyvin päätyä yleisön kommenttien kohteeksi. Pitää siis varautua saamaan soitostaan sekä persoonastaan arvolausuntoja hyvässä ja pahassa.

Toiseksi on ilmeistä, että vaikka arviointilautakunta tekee parhaansa asettaessaan soittajat paremmuusjärjestykseen, sen päätökset eivät voi miellyttää kaikkia. Häviäjien määrä on kilpailtaessa aina monikertainen voittajien määrään nähden, vain yksi voi voittaa kerrallaan. Soittamisessa kilpailemiseen liittyy myös se ongelma, että kilpailijat usein ovat taidoiltaan keskenään liian tasaväkisiä. Tasaväkisyys johtuu siitä, että kaikkein lahjakkaimmat soittajat eivät yleensä osallistu kilpailuihin, koska he pääsääntöisesti onnistuvat luomaan menestyksekkään soittajan uran kilpailematta (samasta syystä he eivät myöskään yleensä ehdi aloittaa korkeakouluopintoja). Tasaväkinen osallistujaluettelo joudutaan kilpailujen päätteeksi laittamaan paremmuusjärjestykseen, joka yleensä vihjaa todellisuutta suuremmista osallistujien välisistä tasoeroista. Tämä johtaa yleensä – erityisesti tuloksiin tyytymättömien keskuudessa – tuloksien validiteetin kyseenalaistamiseen. Pahimmassa tapauksessa kauan odotetut kilpailut siis päättyvät katkeriin nepotismisyytöksiin ja tuloksista hyötyneiden soittajien kohtuuttoman ankaraan arvosteluun, minkä seurauksena kaikille tulee paha mieli.

Kilpailemiseen siis liittyy ilmeinen vaara joutua pettymään. Yksi vastoinikäyminen on helposti kestitty varsinkin nuorella ihmisellä, mutta jos joutuu pettymään toistuvasti, itsetunto kärsii pahemman kerran. Menestymisen ilo syntyykin oman onnistumisen lisäksi myös pettymään joutumisen välttämisestä, mikä totuus pätee kaikkeen kilpailemiseen, johon elämänsä aikana ryhtyy. Ei voi olla mitään voitettavaa ellei ole mitään hävittävääkään, ”hyvä soittaja” määritellään aina ”huonon soittajan” vastakohdaksi.

Harva matka menestykseen on tapahtunut ilman minkäänlaisia vastoinikäymisiä, ja elämässä pärjääminen millä alalla tahansa on aina äärimmäisen kuluttavaa ja kovaa peliä, jossa harva on onnistuva. Menestys kuitenkin maistuu niin makealle, että moni on halukas tavoittelemaan sitä vaikkakin sen ympärillä vaanii suuri vaara joutua kokemaan kovia. Kilpailtaessa on siis vastoinikäymisien sattuessa muistettava, että ”ken leikkiin ryhtyy, se leikin kestäköön”.

3. Suomen pianokilpailut

Suomessa järjestetään säännöllisesti kolme valtakunnallista pianokilpailua. Ne ovat joka kolmas vuosi pidettävä Oulun Leevi Madetoja - pianokilpailu (käytiin viimeksi 2012), niin ikään joka

kolmas vuosi järjestettävä Jyväskylän Ilmari Hannikainen - pianokilpailu (viimeksi 2010) sekä joka viides vuosi käytävä kansainvälinen Maj Lind - pianokilpailu (viimeksi 2012).

Oulun Leevi Madetoja -kilpailu on musiikkiopistojen ja ammattikorkeakoulujen opiskelijoiden välinen mitteli. Sibelius-Akatemia, johon maan parhaat soittajan alut kerätään, ei saa lähettää opiskelijoitaan Oulun kilpailuihin. Kilpailun tasoa tietoisesti heikennetään, jotta nuorille pääosin pienemmiltä paikkakunnilta tuleville soittajille tarjoutuisi mahdollisuus kokeilla miltä kilpailuihin valmistautuminen ja sen läpi vieminen tuntuvat. (IX Valtakunnallinen Leevi Madetoja -Pianokilpailu 2012.) Kilpailuihin syrjäisemmiltä seuduilta tulevat lahjakkaat soittajat pääsevät osallistumisensa myötä tutustumaan alalla vaikuttaviin henkilöihin (tässä tapauksessa lähinnä suurempien oppilaitoksien soitonopettajiin), mikä luo uusia mahdollisuuksia opintojen jatkoon suunnittelua varten. Syrjäseutujen opistojen soitonopetuksen laadun katsaus siis kuuluu Madetoja-kilpailun tehtäviin, heikossa opetuksessa oleva lahjakas soittaja voidaan kilpailussa huomata ja pelastaa hyvää tarkoittavasta mutta liian epäpätevästä opetuksesta parempaan huostaan.

Jyväskylän pianokilpailuun saavat osallistua kaikki halukkaat suomalaiset alle 30-vuotiaat pianistit sekä myös Suomessa kolme vuotta opiskelleet ulkomaalaiset, joten taso on näin huomattavasti korkeampi kuin Madetoja-kilpailuissa. Osallistujaluettelo sisältää yleensä jokseenkin kaikki Sibelius-Akatemian pianonsoitonopiskelijat sekä muutamia ammattikorkeakouluopiskelijoita. (Jyväskylän musiikkikilpailut.) Kilpailun korkeahkosta tasosta huolimatta niissä menestyminen ei juurikaan vie uraa eteenpäin palkallisten esiintymismahdollisuuksien saamisen muodossa, vaan soittaja haluaa Jyväskylän kilpailuun osallistuessaan lähinnä kokeilla siipiensä kantavuutta kansallisella tasolla. Mikäli kilpailuissa onnistuu, saa jalansijan Suomen musiikkielämän piireihin ja tietää, että seuraavaksi tähtäimen voi siirtää kansainvälisiin kilpailuissa menestymiseen.

Helsingissä järjestettävä Maj Lind -pianokilpailu on ainut Suomessa pidettävä kansainvälinen pianokilpailu. Siinä Suomen pianonsoitonopiskelijoiden eliitti ottaa mittaa paitsi toisistaan myös ulkomailta tulevista soittajista. Kilpailuissa menestyminen takaa paikan Suomen yleisön tietoisuudessa ja antanee jonkin verran palkallisia esiintymistilaisuuksia. Vaikka kilpailu on tasoltaan verrattavissa maailmalla käytäviin suuriin kansainvälisiin pianokilpailuihin kansainvälisen uran laukaiseminen ei Maj Lind -kilpailun voittamisella onnistu. Tämä johtuu siitä että kilpailu järjestettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 2002 (kansainvälisenä siis, kansallisesti kilpailua on käyty jo vuodesta 1945), eikä se näin ollen saa maailmalla erityisemmin huomiota. (3rd Helsinki International Maj Lind Piano Competition.) Miksi?

Kilpailut kilpailevat keskenään samalla tavalla kuin niihin osallistuvat soittajat. Kilpailujen

järjestäjät ja niihin osallistuvat soitonopiskelijat siis elävät symbioosissa, soittajat kiertävät kilpailuja toivoen kilpailumenestyksen edistävän heidän esiintymisuraansa. Kilpailut vuorostaan toivovat palkittujensa ansioituvan maailman konserttilavoilla, mikä lisäisi kilpailun vetovoimaa ja näkyvyyttä. Kilpailun järjestämiseen tarvitaan aina iso kasa rahaa, mutta se ei automaattisesti takaa kilpailulle kansainvälistä arvostusta. Suuret palkintosummat eivät pelkästään pysty houkuttelemaan maailman merkittävimpien musiikkikorkeakoulujen opiskelijoiden kerman osallistumaan, sillä etevät soittajat valitsevat mihin kilpailuihin osallistua myös kilpailujen näkyvyyden, perinteiden tai säveltäjäteemain mukaan.

Voittamalla Maj Lind -kilpailun tienaa 25 000 euroa (3rd Helsinki International Maj Lind Piano Competition) ja maailman arvostetuimpiin musiikkikilpailuihin kiistatta kuuluva Varsovan Chopin -kilpailun voittamalla saa 30 000 euroa (The International Fryderyk Chopin Piano Competition), kuitenkin ero näiden kahden kilpailun vetovoimassa on huomattavasti suurempi kuin mitä palkintorahojen perusteella voisi päätellä. Tämä selittynee ainakin osittain sillä, että Varsovan kilpailut voittivat peräkkäisillä kerroilla Maurizio Pollini (vuonna 1960), Martha Argerich (1965), Gharrick Ohlsson (1970) ja Krystian Zimerman (1975) (The International Fryderyk Chopin Piano Competition), jotka kaikki saavuttivat jälkeensä supertähtistatuksen maailmalla. Varsovassa kilpailua käytäessä siis pohditaan kenestä tulee ”uusi Zimerman” tai ”uusi Pollini” kun taas Helsingissä kisailtaessa mietitään kenestä tulee 25000 euron shekin onnellinen omistaja. Kaikki kunnia 25000:lle eurolle, mutta titteli ”uusi Pollini” on epäilemättä impressariopiireissä suosituimpi markkinointibrändi. Varsovan kilpailut aina ovat olleet maailman näkyvimpiä kilpailutapahtumia, ja ne ovat saaneet lisäystä vetovoimaansa suurista taiteilijan urista luoneilta palkituiltaan, samat hyveet ainakin toistaiseksi puuttuvat Suomen kansainväliseltä pianokilpailulta.

4. Jyväskylän vuoden 2010 Ilmari Hannikainen -pianokilpailu

Kuvailen tässä osiossa kilpailuun osallistumisen eri vaiheita. Ensin piti laatia ohjelma joka vastaa sääntökirjan vaatimuksia ja omia mieltymyksiä. Kun ohjelma oli valmistettu, koitti itse kilpailusuoritus, jota kuvailen ja pohdiskelen erä erältä. Koska finaaliesitys on liitetty tähän tekstiin, kiinnitän soittoani arvioidessani siihen eniten huomiota.

4.1. Ohjelman laatiminen

Ensimmäisessä erässä tuli soittaa yksi J.S. Bachin preludi ja fuuga kokoelmasta *Wohltemperiertes Klavier*, yksi Chopinin- ja yksi Schumannin etydi, sekä wieniläisklassinen teos. Erän kokonaiskesto sai olla korkeintaan 35 minuuttia. (Jyväskylän musiikkikilpailut 2010.) Tämä on hyvin tyypillinen rakenne pianokilpailun ensimmäisessä erässä soitettavalle ohjelmalle. Pyritään siihen, että ohjelma antaa arvostelulautakunnalle kilpailijan vahvuuksista ja heikkouksista mahdollisimman tarkan kuvan sopivan keston puitteissa. Lisäksi preludi & fuuga, sonaatti ja etydi ovat eri aikakausien sävellysmuotojen ja taiteellisten pyrkimyksien merkittävimpiä edustajia pianomusiikin kaanonissa. Olin varma siitä minkä wieniläisklassisen teoksen halusin esittää, nimittäin Beethovenin viimeisen sonaatin op. 111. Olin esittänyt teosta jo monta kertaa mikä toi varmuutta ja olin lisäksi saanut kehuja sen esittämisestä. Sonaatti on verrattain pitkä kestoltaan, 25 min, mikä rajoitti valinnan vapautta muissa kappaleissa. Kolme muuta teosta piti siis saada mahtumaan kymmenen minuutin sisään. Bachin 48 preludin ja fuugan joukossa oli monta joita olisin mielelläni valinnut, mutta nyt valintaa rajoitti se, että piti soittaa kestoltaan lyhyt vaihtoehto. Valitsin preludin ja fuugan fis-molli, BWV 859. Teos kestää alle viisi minuuttia, joten valitsemani Chopinin etydi op. 10 nro 1 (2 min) ja Schumannin etydi op. 10 nro 1 (3 min) mahtuivat näin sallitun 35 minuutin sisään.

Toisessa erässä annettiin enemmän tilaa yksilöllisyydelle. Ensinnäkin kestoksi määrättiin 45-60 minuuttia, antaen soittajalle alkuerään nähden kaksinkertainen määrä aikaa näyttää taitojaan ja persoonallisuuttaan. Toiseksi kilpailijoille annettiin huomattavasti vapaammat kädet mitä ohjelmavalintaan tulee. Ohjelmassa piti olla vuoden 1960 jälkeen sävellettyä musiikkia vähintään 5 minuuttia. (Jyväskylän musiikkikilpailut 2010.) Näin ollen kyseinen mittelo kuuluu siihen suureen joukkoon kilpailuja, jossa sääntöjä laatimalla halutaan kiinnittää yleisön ja kilpailijoiden huomiota nykymusiikkiin. Tämä on kaunis ajatus ja hieno käytäntö, varsinkin koska suurin osa pianonsoiton opiskelijoista soittaa nykymusiikkia ainoastaan kilpailuihin liittyen. Näin ollen kilpailut saavat myös yleissivistävän ja taiteenharjoittamista (eli tässä tapauksessa uuden musiikin säveltämistä, julkaisemista, esittämistä ja kuuntelemista) tukevan funktion.

Kulttuurifilantropian ohella väliräohjelman valitsemisen ainut rajoite oli, että kilpailusuorituksen tuli sisältää Schumannin tai Chopinin musiikkia vähintään 10 minuuttia. Tämä oli tapa muistaa säveltäjiä, joiden syntymästä oli vuonna 2010 tullut kuluneeksi 200 vuotta. Loput 30-45 minuuttia sai käyttää vapaasti valittaviin teoksiin. (Jyväskylän musiikkikilpailut 2010.)

Olin esittänyt Tuomas Turriagon *Toccatan* tammikuussa 2009 osallistuessani Oulussa pidettyihin Leevi Madetoja- pianokilpailuihin, joten kappale oli minulle tuttu. Se täytti nykymusiikkiteoksen ehdot myös ko. kilpailun sääntökirjassa ja oli sopivan pituinen, joten *Toccatan* esittäminen välirissä oli helposti tehty valinta.

Ihailen Schumannin pianomusiikkia suuresti, mutta siihen mennessä kun aloitin Jyväskylän kilpailuihin valmistautumisen en itse ollut soittanut Schumannin teoksia juuri ollenkaan. Koin että tämän asian muuttamiselle oli nyt tarjoutunut hyvä mahdollisuus ja lyhyen vaihtoehtojen pohdiskelun päätteeksi valitsin virtuoosisen nuoruudenteoksen *Carnaval*. Teos koostuu kahdestakymmenestä osasta ja kestää noin 30 minuuttia. Teknisesti hyvin vaativan pianosatsin lisäksi teosta esittäessä on haasteellista saada monesta lyhyestä ja keskenään hyvin erilaisesta osasta koostuvan kokonaisuus tuntumaan yhtenäiseltä ja luontevasti etenevältä. Nuorena ja optimistisena kuitenkin otin haasteen vastaan, ja luulen valinnan olleen suhteellisen onnistunut.

Toccata ja Carnaval kestävät yhteensä noin 36 minuuttia, joten parikymmentä minuuttia pianomusiikkia uupui vielä. Minua kiinnosti Beethovenin myöhäistuotannon (n. 1813-1827) äärimmäisen omaperäinen ilmaisu. Tältä ajalta on peräisin viisi pianosonaattia, op. 101, 106, 109, 110 ja 111. Valitsin näistä toisessa erässä esitettäväksi sonaatin op. 101.

Konserttofinaali on juhlava päätös kilpailurupeamalle. Ammattilaisorkesterin tuleminen mukaan kuvaan tuo yleensä myös paikalle kuuntelijoita joita alkuerät eivät kiinnostaneet, esiinnyttäen siis suuremmalle yleisölle. Orkesterin kanssa soittaminen asettaa kilpailijoille uudenlaisia haasteita, orkesterin solistina isossa salissa soitettaessa pitää muuttaa soitto-otetta hieman komeampaan ja kuuluvampaan suuntaan. Pianonsoitonopiskelija saa myös hetkellisen katsauksen siihen, millaista on työskennellä kapellimestarin ja muiden musiikkialan ammattilaisten kanssa. Ei siis ole ihme, että lähes kaikki maailmassa käytävät musiikkikilpailut päätetään konserttofinaaliin.

Jyväskylän pianokilpailuissa kilpailijat saivat valita kahdeksan teosta sisältävästä listasta finaalissa esitettävän konserton. (Jyväskylän musiikkikilpailut 2010.) Listasta minua kiinnosti eniten Mozartin 18.-, Beethovenin 4.-, Schumannin- sekä Bartokin 3. konsertto. Näistä päätin että valinta osuu joko Beethovenin tai Schumannin kohdalle. Beethovenin 4. konsertto kiehtoi minua, koska se kuuluu koko konsertto-ohjelmiston suurimpiin saavutuksiin. Schumannin konsertossa taas viehätti säveltäjän hetken hurman laineilla kelluva melodiikka. Vaikka pidin Beethovenin konserttoa suuremmassa arvossa taideteoksena, valitsin kuitenkin lopulta Schumannin, sillä koin että sen teoksen tarkoituksenmukainen ilmaisu luonnistuisi helpommin.

4.2. Kilpailuesitys

4.2.1. Ensimmäinen erä

Kilpailijoita oli sen verran paljon (51 kpl) (ks. liitteet), etteivät kaikki voineet esittää ohjelmaansa samana päivänä, vaan 1. erän läpiviemiseen tarvittiin kokonaiset viisi kilpailupäivää. Esiintyjien soittojärjestys arvottiin ja minut määrättiin soittamaan kaikista viimeisenä. Odottaessani omaa vuoroani sain siis kilpailupäivien kuluessa kuulla käytävillä kuiskittavan kuinka A soitti upeasti ja B epäonnistui, C hurmasi yleisön ja D:n kilpailu epäilemättä on ohi katastrofaalisesti menneen esityksen jälkeen odottaessani omaa vuoroani. Neljän päivän ajan kanssakilpailijoiden onnistumisista ja epäonnistumisista kuuleminen oli omiaan kasvattamaan jännittyneisyyttäni entisestään.

Vuoroni koitti viimein maaliskuun 3. päivänä illalla. Esiintymiseni jälkeen minulla oli vahva tunne, että olin soittanut alle oman tasoni, vaikka soittoni todellisuudessa oletettavasti oli suunnilleen sen tasoista mitä se oli ollut harjoitusesiintymisissä ennen kilpailuja. Tilanteen tärkeys, sen mukana tuleva esiintymisjännitys sekä tavallista suurempi halu esiintyä edukseen vähentävät kuitenkin usein soittajan suvaitsevuutta soittoansa kohtaan, saaden soiton heikot puolet tuntumaan merkittävämmiltä ja vahvat puolet mitättömämmiltä.

Jatkoon menijät päätettiin heti soitettuani. Pääsin jatkoon, enkä siis joutunut jännittämään soittoasuoritukseni riittävyyttä kovinkaan kauan. Kuten sanottua, olin tyytymätön suoritukseeni, mutta saatoin nyt lohduttautua sillä, että ainakin saisin yhden mahdollisuuden lisää esiintyä edukseni ja että soittoni myös tällaisenaan päihitti ainakin muutaman kanssakilpailijan.

4.2.2. Pohdiskelutuokio: Esiintymisestä yleensä

Luulisin, että esiintyjillä yleensä on kaksi esiintymiseensä liittyvää luonteen heikkoutta¹. Ensinnäkin sangen optimistinen usko siihen, että tiukan paikan tullessa kaikki toimii niin hyvin kuin se parhaimmillaan voisi toimia, ellei jopa paremmin! Toiseksi mielivaltainen ja lähes aina tyystin epärealistinen luulo, että jos esityksessä saa kaiken onnistumaan juuri niin kuin haluaisi, mikään muu esitys ei vedä vertoja omalle. Toivossa on tietysti hyvä elää, mutta edellä mainitut ajatukset takaavat sen että esityksen jälkeinen todellisuus, vaikka olisikin soittajalle hyvinkin edullinen, tuottaa pettymyksen ja esityksen laatu tuntuu täysin riittämättömältä. Voiko muuta

¹Tämä ei mielestäni rajoitu pelkästään esittävään säveltaiteeseen, vaan koskee kaikkia esiintyjiä – taitoluistelijoita, balettianssijoita, puheita pitäviä poliitikkoja, huippu-urheilijoita ym – jotka suunnittelevat tietyn liikesarjan etukäteen ja toistamalla sitä monta kertaa yksinään pyrkivät saavuttamaan varmuuden, joka mahdollistaisi liikesarjan onnistuneen läpiviemisen myös yleisön ollessa läsnä.

olettaakaan, jos optimistisuudessaan valmistautuu maailman kautta aikain hienoimman esityksen tuottamiseen! Mitä enemmän esiintyy, sitä paremmin oppii säätämään odotuksiaan realistisempaan suuntaan, mutta uskoisin ettei tästä hyvin inhimillisestä pilvilinna-arkkitehdin vimhasta ikinä pääse täysin eroon.

4.2.3. Toinen erä

Toiseen erään hyväksyttiin 18 soittajaa, jotka esittivät suunnilleen tunnin pituiset ohjelmansa kolmena päivänä, eli kuusi joka päivä. Minä soitin taas kilpailijoista viimeisenä, joten minulla oli useampi välipäivä aikaa harjoitella ja latautua tulevia koitoksia varten. Harjoittelinkin ahkerasti ollakseni huippukunnossa seuraavassa esityksessä, mutta päätin olla soittamatta esityspäivänä liikaa. Tuumin, että olisin fyysisesti paremmassa iskussa, jos en väsytä kehoani liiemmin ennen kilpailusuoritusta. Tämä poikkesi tottumuksistani, sillä minulla oli aina ollut (ja on edelleenkin) tapana soittaa koko päivä ennen esiintymistä.

Minulla oli edelleen vahva tunne, että 1. erä oli ollut heikko suoritus ja uskoin toisenlaisen valmistautumisen tuovan myönteisessä mielessä toisenlaisen tuloksen. Fyysisessä mielessä erilainen valmistautuminen tuskin vaikutti ollenkaan, mutta luulen sen auttaneen psykologisella tasolla. Välieräsoittoni joka tapauksessa meni juuri niin hyvin kuin saattoi toivoa (realistisesta näkökulmasta siis, pilvikartanot ja -kesähuvilat huvipursineen eivät kumma kyllä tälläkään kertaa materialisoituneet), ja olin soiton jälkeen melko tyytyväinen esitykseeni. Lautakunta julkisti finaaliin päässeet soittoni jälkeen ja finaaliapaikan varmistaneena saatoin siis olla varsin tyytyväinen asioiden laitaan käydessäni sinä iltana pitkäksi.

4.2.4. Finaali

Finaaliin otettiin kuusi soittajaa, jotka esiintyivät Jyväskylän kaupunginorkesterin konserteissa 10. ja 11. maaliskuuta. Minulla oli edessäni toinen esiintymiseni orkesterin solistina, eli en todellakaan ollut mikään konkari solistin tehtävissä. Esitys valmistettiin tapaamalla ensin kapellimestari Tuomas Hannikaisen kanssa kahdestaan, jolloin laadittiin tulkinnallinen suunnitelma. Sitä seuraavana päivänä oli harjoitus orkesterin kanssa. Esityspäivän aamuna oli vielä kenraaliharjoitus konserttipaikalla.

Koko kilpailuohjelmasta olin harjoitellut konserttoa kaikkein vähiten, joten finaaliapaikan

varmistuttua harjoittelin sitä ahkerasti kompensoidakseni tätä. Harjoitteluajataulun laatimista auttoi se seikka, että muuta kilpailuohjelmistoa ei enää tässä vaiheessa tarvinnut harjoitella ja esitykseen valmistautumista helpotti edellisiin eriin nähden myös se, että sain soittaa konserttoa harjoituksissa asiantuntevalle yleisölle (eli kapellimestarille ja orkesterissa soittaneille), saaden soitostani asiantuntevaa palautetta kapellimestaritapaamisessa, orkesteriharjoituksessa sekä kenraaliharjoituksessa. Esitettyäni konserton muutamaan kertaan konserttia edeltävinä parina päivänä minulle muodostui melko tarkka käsitys siitä, mitä saatoin odottaa itse kilpailusuoritukselta. Näin ollen oloni oli verrattain luottavainen ennen kilpailujen huipennusta. Oloani helpotti lisäksi myös se, että tässä vaiheessa ei enää tarvinnut pelätä kilpailujen ennen aikaista päättymistä, olinhan jo päässyt matkan päähän, jolloin viimeinen kilpailusuoritus määräisi vain sen, kuinka kunniakkaasti ylitän kalkkiviivan.

Esiintymistä helpottavat tekijät olivat todella tarpeen, sillä en ollut esittänyt konserttoa kertaakaan ennen kilpailuja. Kaikki soittajat, joiden olen kuullut ottavan asiaan kantaa vakuuttavat, että ensimmäinen kappaleen esittämiskerta on kaikkein vaikein ja alttein epäonnistumisille. Jopa esiintymisjännitykselle ainakin näennäisesti hämmästyttävän immuunin oloinen kiinalainen huippupianisti Lang Lang on kertonut jännittävänsä ainoastaan uutta ohjelmistoa ensimmäisiä kertoja esittäessään (*Imagine Being a Concert Pianist* 2005). Finaaliesitykseni ei ainoastaan ollut ensimmäisiä esityksiäni Schumannin konsertosta, vaan ensimmäinen ikinä, mikä puhui vahvasti esiintymiseni mahdollisen epäonnistumisen puolesta.

Epäsuotuisista enteistä huolimatta finaalisuoritukseni onnistui odotettua paremmin, itse asiassa mielestäni erinomaisen hyvin omiin taitoihini nähden. Tulen aina olemaan onnellinen siitä, että onnistuminen tuli siihenastisen soittourani ehkä tärkeimmässä (ja taatusti näkyvimässä) esiintymisessä. Harvoin, jos koskaan, olen ennen tai jälkeen kokenut onnistuneeni parhaiten nimenomaan tärkeimmässä esiintymisessä harjoitusesiintymisien sijaan.

Kehitys meni siis kilpailujen aikana oikeaan suuntaan, (mielestäni) heikohkosta alkuerästä tyydyttävän välierän kautta kiitettävään finaalisuoritukseen. Kuten mainitsin edellä on mahdollista (jopa hyvin todennäköistä), että erien väliset tasoerot eivät olleet niin suuria kuin ne minusta tuntuivat, sillä esiintyjänä olen puolueellinen omien esityksieni arvostelija.

5. Muutama ajatus soiton laadun määrittelemisestä

5.1. Äänistä fraasi ja fraaseista taitteita

Pianon ilmaisullisien keinovarojen pääpiirteet ovat selitettävissä verrattain yksinkertaisesti, eli sitä soitettaessa voi vaikuttaa mihin aikaan ja millä voimakkuudella painaa koskettimet pohjaan. Musikaalisesti mielekäs esitys syntyy, kun pystyy näitä keinovaroja hyödyntämällä muodostamaan yksittäisistä sävelistä mielekkään fraasin, yksittäisistä fraaseista mielekkään taitteen sekä yksittäisistä taitteista vakuuttavan kokonaisuuden. Miten tämä sitten tapahtuu, eli miten pianisti pystyy erittelemään fraasin huipentavat sävelet vähemmän tärkeistä sekä profiloimaan intensiivisimmät taitteita huipentavat fraasit vähemmän intensiivisistä?

Fraasia muodostettaessa voi käyttää yksinkertaista nyrkkisääntöä, että mitä lujempi ääni, sen huipentavampi se on, ja että kerronnan nopeuden kiihtyminen vihjaa huipennuksen pohjustamisesta sekä kerronnan hidastuminen intensiteetin laskemisesta. Soittajan ilmaisulliset keinovarot (eli hänen soittotekniikkansa) siis fraasitasolla määräytyvät siitä miten suuren eron hän pystyy tekemään voimakkaan ja hiljaisen äänen välillä sekä nopean ja hitaan tempon välillä. Mitä onnistuneemmin hän pystyy profiloimaan fraasit keskenään kerrontaa intensifioiviksi, huipentaviksi tai rauhoittaviksi, sitä vakuuttavampi esityksen kokonaisvaikutelma on.

Fraasin onnistunut muotoileminen on näistä soittajalle helpointa. Sen taitaminen on välttämätöntä taitteen onnistuneelle muotoilemiselle, mikä vuorostaan on välttämätöntä mielekkään kokonaisuuden muodostamiselle. Mitä taitavampi soittaja on fraasien muotoilemisessa, sitä helpompi hänen on muodostaa vakuuttavia taitteita ja kokonaisuuksia. Mikäli fraasien muotoileminen ei soittajalta teknisistä puutteista johtuen onnistu, kokonaisuus on aina huono, sillä hän ei pysty tuomaan esiin esitettävän kokonaisuuden jakautumista fraaseihin, taitteisiin sekä osiin. Näin ollen fraasin mielekkääseen muotoilemiseen kykenemättömän soittajan soitto kuulostaa aina epämääräiseltä muminalta, joka ei johda mihinkään. Kaikki koherenssi, mikä tällaisesta esityksestä mahdollisesti on havaittavissa (eli edellä mainittu jakautuminen fraaseihin, taitteisiin ja osiin) johtuu esitettävän kappaleen kerronnan muotorakenteiden selkeydestä, ei soittajan ansioista. Suurilla virtuooseilla siis totisesti on mämmikouria (oli nämä sitten omasta mielestään kuinka ”musikaalisia” tahansa) ruusuisemmat markkinat musikaalisia kokonaisuuksia muodostettaessa.

5.2. ”Et välttämättä soita hyvin vaikka soittaisitkin oikein”

Esitystä valmistaessaan soittaja työstää tuntemiaan kehityksen kohteita siinä toivossa, että kaikki hänen tuntemansa laatutekijät olisivat esityksessä mahdollisimman korkealla tasolla. Hänen näkemyksensä esityksensä laadusta määräytyy siitä, kuinka suuri määrä työstetyistä elementeistä onnistuu (”soittaa oikein” vs ”soittaa väärin”). Yleensä soittaja pettyy esitykseensä, johtuen

liiallisesta esitystä edeltävästä optimismista – ”tällä kertaa se kyllä varmasti menee aivan täydellisesti...” – mutta mikäli esitys menee odotettua paremmin, mikään ei pidättelee soittajan iloa tai näkemyksiä esityksen suurenmoisesta laadusta. Soittaja kokee aina soittaneensa loistavasti, mikäli hän onnistuu sisällyttämään kaikki tuntemansa soiton laatutekijät esitykseensä, jolloin hän kokee soittaneensa kaiken ”oikein”.

Tosiasia kuitenkin on se, ettei esitys välttämättä ole kovinkaan häävi, vaikka se soittajan mielestä ylittäisikin kaikki universumin tähänastiset taidepyrkimykset (ks. ”esiintymisestä yleensä”). Soittaja ei nimittäin voi sisällyttää esitykseensä laatutekijöitä, joiden olemassaolosta hän ei tiedä. Esityksen laatu määräytyy siis yhtäältä siitä, miten soittaja onnistuu taitoihinsa nähden, ja toisaalta siitä, miten paljon esitykseen sisällyttäviä laatutekijöitä soittaja tuntee.

Mitä taitavampi soittaja on, sitä enemmän laatutekijöitä hän yleensä tiedostaa. Ko. tietämyksen kasvamisen mukana myös esityksen laatupotentiaali kasvaa, jonka seurauksena heikon soittajan nappiin mennyt esitys yleensä häviää suuren mestarin täysin penkin alle menneelle esitykselle, keskivertosuorituksesta puhumattakaan.

Soittajana on siis aina muistettava, ettei pysty tietämään esityksiensä todellista tasoa, sillä se edellyttäisi kykyä huomata mitä pystyy ja ei pysty huomaamaan. (On sanomattakin selvää, että tämä on mahdotonta.) Yleensä – valitettavasti ei kuitenkaan kaikkien kohdalla – soitonopiskelija pystyy oppimaan ”oikein ja väärin” soittamisen eron jo varhaisessa vaiheessa opintojaan. Silloin opettajan työksi jää oppilaan oikeinsoittamisen vaatimustason alituisen nostamisen lisäksi yrittää kasvattaa oppilaan kykyä huomata itseään etevämpien soittajien soitossa esiintyviä laatutekijöitä. Vasta kun oppilas huomaa laatutekijän olemassaolon, voi hän ryhtyä pyrkimään sisällyttää se omaan soittoonsa.

Näin ollen opettaja joutuu jatkuvaan ilonpilaajan rooliin. Oppilas on seitsemännessä taivaassa kokiessaan soittaneensa oikein, ja on välttämättä pahastuva, kun opettaja selittää, ettei oppilaan käsitys oikeasta soitosta sisällytä kaikkien mahdollisten soittimellisten keinovarojen onnistunutta sekä oikea-aikaista käyttöön ottoa. Oppilalle syntyy siksi kiusaus jättää huomioimatta opettajansa neuvot – on helpompi ajatella soittavansa oikein/hyvin kun ei opettajan neuvojen mukaisesti pyri nostamaan vaatimustasoaan – mikä on kehittymisen kannalta turmiollista. Mitä onnistuneemmin oppilas pystyy vastustamaan kiusausta ajatella soittavansa hyvin, sitä helpommin hän pystyy vastaanottamaan tietoa uusista soittohaasteista, ja sitä hienommin hän oppii soittamaan.

Vaatimustason nousulla on siis hyvät ja huonot puolensa: yhtäältä se auttaa kehittymään soittajana, toisaalta se pienentää soittajan oman soiton arvostusta. Vaatimustason noususta seuraa myös, että soitonopiskelija (ja ilmeisesti myös suuret mestarit) yleisemmin suhtautuu menneisiin esityksiinsä varsin epäsuopeasti. Mitä vanhempi arvioitava esitys on, sitä kovempi siihen kohdistettava kritiikki

yleensä on. Kolmen vuoden takainen esitykseni siis tästä päätellen joutuu seuraavaksi sangen ankaraan tarkkailuun...

6. Finaalisuorituksen yksityiskohtainen analyysi

Ensimmäinen osa onnistui konserttoesityksessäni mielestäni parhaiten. Sen merkittävin hyve on, että siinä esiintyy hämmästyttävän vähän vääriä ääniä. Koen sen muutenkin vastanneen varsin hyvin sitä, miten olin kuvitellut pystyväni parhaimmillani suoriutumaan, mikä on enintään mitä itseltään voi odottaa. Kahdessa seuraavassa osassa ote on aavistuksen epävarmempi ja -tarkempi, mutta selviän loppuun asti ilman ilmeisiä haavereita, mikä on tasoiselleni soittajalle miehen työ.

Mainitsin yllä siitä, kuinka soittajan kannalta onnistunut suoritus ei takaa yleisölle miellyttävää kuuntelutuokiota, vaikka soittaja helposti sortuu kyseiseen harhakuvitelmaan. Tuskinpa esitykseni tuottikaan yleisölle mitään tavallisesta poikkeavaa elämystä, mutta voin mielestäni olla sangen tyytyväinen siihen, että pystyin soittamaan omaan tasooni nähden niinkin hyvin niin tärkeässä ja jännittävässä tilanteessa.

Olen esityksestä kuluneiden vuosien aikana oppinut paljon uutta soittamisesta, joten nyt tarjoutuu hyvä mahdollisuus pohdiskella uusien oppien integrointia soittooni. Käyn seuraavaksi läpi esitykseni laatupotentiaalia vähentäneitä tekijöitä, eli mitä en huomannut yrittää sisällyttää esitykseeni. Kehittämistä riittää aina loputtomiin, ja olikin yllättävää huomata, kuinka monta selkeää parannusehdotusta tuli mieleeni kuunnellessani esitystä uudestaan pitkän tauon jälkeen. Tässä siis arvio siitä, mitä olen oppinut soittamisesta kolmen vuoden aikana.

6.1. Ensimmäinen osa

Suurin puute on, että sointini ei ole riittävän kantava. Se johtuu siitä, että painan koskettimet pohjaan nopealla, terävähköllä liikkeellä, mikä tuottaa terävästi ja haaleasti soivan äänen. Jos saisin painettua koskettimen pohjaan suuremmalla massalla, mutta hitaammalla nopeudella syntyisi komeampi, kantavampi, runollisempi ja yleisesti miellyttävämpi ääni.

Schumannin idiomi kaipaisi fraasien kuohahtavampaa ja ilmeikkäämpää muotoilua. Fraseerausta häiritsee, että melodiaääni on usein liian erottamattomissa säestävistä äänistä, mikä haittaa fraasin kaarroksen profiloitumista, aiheuttaen paikoitellen varsin valitettavissa määrin yllä mainitun ei-mihinkään-johtavan-muminan vaikutelman. Musiikillista ilmaisua häiritsee myös soittoni visuaalinen puoli, noston nimittäin rannetta lyyrisen fraasin lopuksi täsmälleen samanlaisella liikkeellä joka kerta. Ensinnäkin se jatkuvassa toistuvuudessaan on ärsyttävää katsottavaa, ja

toiseksi se yhtenäistää kaikkia fraaseja keskenään tavalla, joka ei ainakaan auta eri taitteiden ja fraasien profiloitumista toisistaan.

Lyyriset (tai pikemmin lyyrisiksi sävelletyt) jaksot paranisivat paljon mikäli pystyisin soittamaan melodian kuuluvammin ja säestysäänät pehmeämmin. Ne saisivat myös paljon vaikuttavamman ilmeen, jos kiihdyttäisin tempoa hetkellisesti fraasien huipennuksia lähestyttäessä. Nyt tempoa hidastavat fraseeraustoimenpiteet ovat liian suuressa enemmistössä kiihdyttäviin nähden, mikä antaa soitolle laiskan ilmeen. Hidastuspainotteisen rubaton tuoma universaali flegmaattisuus saa lyyriset jaksot jäämään vaille sisäistä hermostuneisuutta ja virtuoosiset jaksot vaikuttamaan tahmeilta, erityisen vastenmielinen esimerkki jälkimmäisestä on ”Andante espressivo” -jakson jälkeinen paluu alkutempoon.

Paluuta alkutempoon seuraava retransitioon johtava passionato -taite on koko konserttoesityksen korkeatasoisimpia jaksoja. Soitto näyttää ja kuulostaa jäykältä ja kulmikkaalta, mutta kaikki nuotit tulee soitettua varsin mallikkaasti. Taitteen pianosatsi on niin kömpelösti kirjoitettu, että se kuulostaa suurienkin soittajien käsissä epärunolliselta. Tästä syystä soittoni alinomainen riesa kolkon soinnin lisäksi – eli fraasien pystysuora ja kulmikas muotoilu – naamioituu osittain taitteessa. Vaikutelma siis on tässä edullisempi kuin yleensä, vaikkakin fraseeraaminen kaikkoo täysin kontrapunktisien melodiaäänien lisääntyessä, jolloin siis palataan tässä esityksessä valitettavaan yleiseen Schumannin jumalaisen melodiikan moukaroivaan häpäisemiseen.

Animato -jaksot triolikuviointeen ovat sinänsä sujuvasti soitettu, mutta niitäkin vaivaa kankeasti liikkuva fraseeraus, ne ovat liian selkeästi trioleja, jossa joka kolmas ääni on selkeästi korostettu. Jaksojen tempokäsittely saisi mielellään olla joustavampaa, sisältäen enemmän kiihdytyksiä ja hidastuksia, joka loihdisi esiin finaalisia valloilleen pääsevän hää-topiikan.

Kadenssi lähtee liikkeelle liian verkkaisesti, rauhoittaen kerrontaa niin paljon, että animato -jaksossa kerätty liike-energia nollaantuu täydellisesti. Säveltäjä taisi aistia tämän vaaran, sillä hän kirjoittaakin ”piú stringendo” kadenssin viidennessä tahdissa. Minä kuitenkin aloitan kiihdyttämisen vasta seitsemännessä tahdissa edellä mainituin seurauksin. Hidastushaaverin jälkeen kadenssi sujuu verrattain mallikkaasti, piano soi virtuoosisesti ja komeasti joutuksan (kerrankin!) fraseerauksen siivittämänä. Osan päättävä Allegro molto -jakso sujuu ilman mitään erikoista huomautettavaa soittoni puolesta tai vastaan.

6.2. Toinen osa

Kaipaisin parempaa legatoa, nyt portato- ja legatoartikulaation välillä on liian pieni ero. Legaton puutteen lisäksi liian varovainen dynamiikka vaivaa fraseerausta, ja osan yleisilme jää näin liian ujoksi ja varovaiseksi. Solistin rentoutumaton ja sätkivä ryhti ei auta levollisen ja runollisen

tunnelman luomisessa, vaan päinvastoin.

6.3. Kolmas osa

Finaali sujuu ajoittain mallikkaasti, osassa oikean käden juoksutuksissa esiintyy paikoittain edellä perään kuuluttamaani joustavampaa fraseerausta. Kuten koko konsertossa tähän asti, kolkko sointi haittaa lyyrisiä jaksoja ja teokselle ominainen rakastettava tunnelma jää saavuttamatta. Jos saisin käsivarren ja sormet rentoutettua se voisi auttaa soinnin pehmeiden ja soivuuden löytämisessä. Nyt sekä käsivarsi että sormet ovat jatkuvasti koukistettuina, mikä terävöittää koskettimen pohjaan lähettävää impulssia harmillisin seurauksin. Toisin kuin ensimmäisessä osassa, soiton tekninen laatu heittelee selkeästi, toisinaan vaikeatkin juoksutukset sujuvat hienosti, kun taas soitto välillä on sangen epätarkkaa.

Viimeisenä muttei vähäisempänä huomiona todettakoon, että solistin idea nostaa tempoa codassa ei tunnu kovinkaan konstruktiviselta. Joissakin virtuoosikonsertoissa – esim. Mendelssohnin, Tšaikovskin tai Lisztin – kalkkiviivojen häämöttäessä tehtävä hysteerinen vilkastuminen on suotavaa, mutta Schumannin konsertossa sen viimeisen osan lopun runollista ja onnellista lopputunnelmaa ei kannata häiritä päälleikäyvillä tai aggressiivisilla fraseeraustoimenpiteillä.

7. Liitteet

1. DVD-tallenne Finaaliesityksestä
2. Kopio Jyväskylän pianokilpailun käsiohjelmasta

8. Lähteet

Cliff Eisen et al. "Mozart." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Verkkolähde. Viitattu 7.1.2013.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258>.

Alan Walker. 1983. Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847. Revised Edition. Cornell University Press. 6. p. Uud. p. Vuodelta 2004.

Christoph Wolff. 2001. Johann Sebastian Bach. The Learned Musician. W. W. Norton.

IX Valtakunnallinen Leevi Madetoja -Pianokilpailu. 2012. Verkkolähde. Viitattu 7.1.2013.

<http://pianokilpailu.oamk.fi/>.

Jyväskylän musiikkikilpailut. Verkkolähde. Viitattu 22.8.2010.

<http://www.jyvaskylanmusiikkikilpailut.fi>

3rd Helsinki International Maj Lind Piano Competition. Verkkolähde. Viitattu 7.1.2013.

<http://www2.siba.fi/majlind/index.html>

The International Fryderyk Chopin Piano Competition. Verkkolähde. Viitattu 7.1.2013.

<http://konkurs.chopin.pl/en>

Imagine Being a Concert Pianist. 2005. BBC.